



HAL
open science

Au-delà de l'art : créativité et expérience esthétique

Jean Paul Filiod

► **To cite this version:**

Jean Paul Filiod. Au-delà de l'art : créativité et expérience esthétique. *Gérontologie et Société*, 2011, 137, pp.37-48. halshs-00659164

HAL Id: halshs-00659164

<https://shs.hal.science/halshs-00659164v1>

Submitted on 10 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AU-DELÀ DE L'ART : CRÉATIVITÉ ET EXPÉRIENCE ESTHÉSIQUE

Jean Paul Filiod

Fond. Nationale de Gérontologie | *Gérontologie et société*

2011/2 - n° 137
pages 37 à 48

ISSN 0151-0193

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2011-2-page-37.htm>

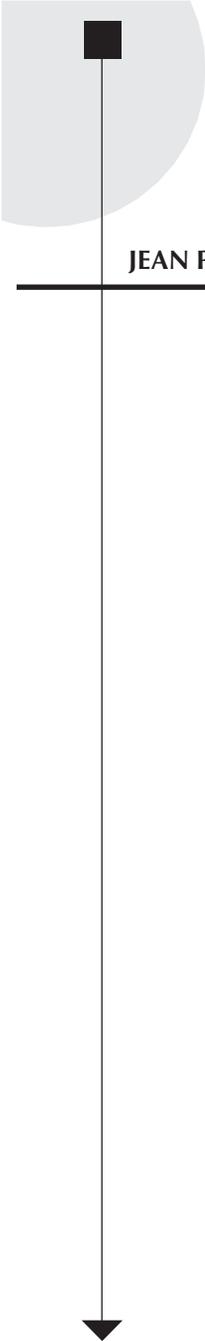
Pour citer cet article :

Filiod Jean Paul, « Au-delà de l'art : Créativité et expérience esthétique »,
Gérontologie et société, 2011/2 n° 137, p. 37-48. DOI : 10.3917/g.s.137.0037

Distribution électronique Cairn.info pour Fond. Nationale de Gérontologie.

© Fond. Nationale de Gérontologie. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



AU-DELÀ DE L'ART : CRÉATIVITÉ ET EXPÉRIENCE ESTHÉSIQUE

JEAN PAUL FILIOD

SOCIO-ANTHROPOLOGUE
UNIVERSITÉ DE LYON (LYON 1 - IUFM), CENTRE MAX WEBER (UMR 5283 DU CNRS)

Présente en de nombreux lieux, la créativité, par sa parenté directe avec la création, nous entraîne sur le terrain de l'art. Or, l'art, comme l'esthétique, armés d'une référence au Beau, sont opérateurs de hiérarchie et de division. À dessein, notre réflexion laisse de côté la question du goût, et se centre sur les sens. Une telle approche permet d'accéder à l'inédit qui affecte un sujet en situation de créativité. Dans des contextes de rencontre entre sujets, la question se pose alors de l'élaboration d'un monde commun et de formes de partage sur cette base esthétique.

BEYOND ART: CREATIVITY AND AESTHESIC EXPERIMENT
Creativity is found in many places and because of its direct relationship with creation leads into the field of art. However, art and aesthetics, both bearing the reference Beautiful, make for hierarchy and division. We have deliberately left the question of taste to one side and have concentrated on feelings. This means we can approach originality, which affects someone in a situation of creativity. Meetings amongst subjects raise the question of how to set up a common world with ways of sharing based on aesthetics.

Il y a 40 ans, la psychologue Lucie Leboutet écrivait, dès l'entame d'un article riche de près de 400 références bibliographiques : «*La créativité suscite, depuis une vingtaine d'années, un nombre toujours croissant de travaux orientés dans des directions variées*» (Leboutet, 1970 : 579). Dans ces mêmes années 1970, une critique de l'ouvrage d'Alain Beaudot, *Vers une pédagogie de la créativité*, débutait ainsi : «*Sans doute en raison de la fascination qu'il exerce aujourd'hui et de la puissance évocatrice qui lui est attachée, le terme de créativité se présente comme un concept à la mode*» (Ginet, 1974 : 52). Nous pourrions écrire la même chose aujourd'hui, et toute rédaction sur ce thème présente le risque d'encourager la mode qui entoure ce terme employé à toutes les sauces, dans le monde culinaire aussi, suis-je donc tenté de dire.

DE LA QUESTION DE LA CRÉATIVITÉ À L'ATTENTION POUR L'EXPÉRIENCE

Pourtant, ce n'est qu'au lendemain de la deuxième guerre mondiale que le mot nous est parvenu des États-Unis (*creativity*). Alors, s'il nous paraît familier, c'est par cet usage répandu, mais aussi par sa proximité avec le mot *création*, lui beaucoup plus ancien (*Le Robert* situe son origine en 1200). *Création, créativité*, les deux mots se distinguent par leur suffixe, le premier disant le processus, le second l'état, la qualité. Toutefois, certains chercheurs en éducation définissent la créativité comme un «*processus rationnel*», comportant quatre étapes successives : la préparation, l'incubation, l'illumination, l'élaboration (Legendre, 2005 : 310). Certains diraient que ce processus n'est rien d'autre que la création... En outre, l'adjectif *créatif* renvoie autant à la créativité qu'à la création, tandis que l'adjectif *créateur*, lui, s'est mué en nom, caractérisant plutôt les artistes, quand les *créatifs* sont plutôt des publicitaires.

Il y a donc de quoi se perdre, ou pour le dire plus exactement : les mots jouent avec les frontières, ils s'insinuent entre les sphères d'activité. Ainsi la créativité a-t-elle sa place dans l'art et dans la publicité, mais aussi dans la science, où elle renvoie à l'inventivité, dans l'entreprise (pensons à ces lieux étranges que sont les «*séminaires de créativité*»), dans la cuisine, le bricolage, le sport. Elle est également très présente dans la pédagogie : la créativité est souvent un attribut des activités d'enfants, à qui on offre la possibilité, dans les espaces-temps de l'école, de la famille, des centres

de loisirs, des médiathèques ou des maisons des jeunes et de la culture (MJC), de développer leur imagination.

Tout ceci ne facilite pas une approche univoque de la créativité, et se lancer dans un inventaire de ses acceptions demanderait plus qu'un dictionnaire spécifique: une vie, voire deux. Je préfère donc m'en remettre à l'exposé d'une posture, celle qui me semble la plus pertinente pour appréhender la créativité en tant qu'elle est mise en jeu dans des espaces sociaux et culturels variés, et en tant qu'elle est orientée vers ce qu'on appelle superficiellement des «publics», qu'il s'agisse d'enfants, d'adolescents, de personnes porteuses de déficiences, physiques ou psychiques, de personnes dites «âgées»¹.

Nombre de sociétés, dont la française, s'appuient sur l'argument de créativité pour faire émerger des possibles chez les êtres. Par exemple, chez les petits enfants, il s'agit d'accompagner leur développement, par l'éveil, par la conscience de possibles décalages et divergences vis-à-vis d'une norme en train de s'apprendre elle aussi. Ou encore, chez les personnes âgées, il s'agit d'aller chercher ce qui n'a pas été ou trop peu exploité durant cette déjà longue vie. Une telle conception de la créativité confine à l'universel: tout humain est porteur de ce potentiel qu'est la créativité, qui peut ou non se concrétiser, dans des formes diverses (objets matériels, textes, idées,...). Ce qui revient à une position relative: la créativité n'est pas l'apanage de l'artiste, et même entre deux sujets, aucun ne peut être, *a priori*, jugé plus ou moins créatif que l'autre.

La précision s'impose car la créativité a fait l'objet d'une mise en place de tests destinés à évaluer le degré de créativité des enfants: par exemple, des travaux de chercheurs de l'université du Minnesota dans les années 1960, consistent à «présente[r] aux enfants des jouets tels que: une panoplie d'infirmière, une voiture d'incendie, un chien en peluche, et [à] demande[r] aux sujets de penser à toutes les manières possibles de transformer les jouets pour mieux s'amuser avec» (Leboutet, *op. cit.*: 588). Établissant ainsi des «mesures de capacités créatrices», les chercheurs, inspirés par le pionnier du genre, le psychologue étasunien Joy Paul Guilford, déterminent des critères: «fluidité idéationnelle», «flexibilité spontanée», «niveau inventif» (selon les critères du Service des brevets des États-Unis), «constructivité» (*ibid.*: 588-589). Une telle

1. Expression curieuse puisque, est âgée toute personne ayant un âge. Nous sommes donc tous des personnes âgées...

2. Le pédagogue Alain Beaudot a consacré un chapitre à la critique des tests de créativité (1969, chap. IV).

approche ne sera pas retenue ici, puisqu'en hiérarchisant, elle cherche à retenir les meilleurs d'entre nous, excluant de fait des enfants qui, justement, pourraient se montrer créatifs dans d'autres contextes que le cadre spatio-temporel très particulier du test².

Alors, si tout être humain est potentiellement porteur de créativité, peut-on appréhender celle-ci sans jugement de valeur? Répondre par la positive, c'est laisser de côté les comparaisons hiérarchisantes et prêter délibérément l'attention au domaine de l'expérience.

Dans son sens commun, l'expérience renvoie à un vécu personnel incorporé, une connaissance acquise par la pratique («avoir de l'expérience»). Plus près du domaine scientifique, «faire une expérience», c'est mettre quelque chose à l'épreuve pour l'étudier, ou le démontrer: «faites l'expérience, vous verrez, ça marche à tous les coups». Enfin, un troisième sens renvoie à ce qui se vit, ce qui est en train de se vivre: «faire l'expérience de quelque chose»; par exemple, en ce moment même, je fais l'expérience, dans un train qui roule à vive allure entre Bruxelles et Lyon, de l'écoute d'une musique dite «expérimentale» composée par un Chinois, intitulée *Somewhere*.

Ce sens, dans lequel je m'engouffre, rappelle ce qu'a écrit le philosophe John Dewey dans les années 1930: «*Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence*» (2005: 59). Je m'approprie cette définition à dessein, car elle renvoie à la question du temps et du rapport au réel; cette acception demande ainsi d'être proche, voire très proche d'un sujet, qui fait cette expérience du réel, flux continu que je ne peux donc jamais vraiment saisir. Ce que je saisis, c'est un rapport sensible et intelligible à un monde, fait d'espaces, de temps, d'objets matériels, éventuellement d'autres humains; c'est dans cet espace liminal – le seuil de l'expérience, pourrait-on dire – que je propose d'appréhender la créativité.

Mais avant d'aborder le sens de l'expérience et son appropriation par le sujet, il convient de mettre la posture proposée en regard du domaine à partir duquel se pense souvent la créativité, à savoir l'art.

L'ART, OPÉRATEUR DE DIVISION

Dans son supplément *Week-End* du 30 septembre 2010, le quotidien *Le Progrès* titrait, à l'occasion du salon *ID'créatives* : « Exprimez votre créativité ». Parmi les activités présentées, la sculpture sur bois, un atelier chocolat, l'origami, le tricot, la sérigraphie textile, les meubles en carton, les arts de la table... Des photographies montrent nombre d'objets (perles, outils...) qu'on imagine utilisés, assemblés, par des mains plus ou moins expertes, mais plutôt assurées d'avoir, au bout du compte, créé quelque chose. La créativité, potentielle, a été mise en mouvement pour entrer dans le processus de création, qui a abouti à une réalisation, une production, un objet, un ouvrage.

Certains diraient même « une œuvre », mais le terme renvoie tellement à l'art qu'ils se retiennent finalement de le prononcer. La référence à l'art est en effet problématique, car l'art est une forme sociale et culturelle construite, pour laquelle des gens s'opposent souvent, voire s'invectivent, en tout cas se distinguent (Bourdieu, 1979). Ce qui est « génial » pour les uns peut être « nul » pour les autres, et certaines œuvres d'art laissent même indifférent. Par ailleurs, selon la distinction classique, l'artiste est du côté de la *poiesis* (ou *invention*), quand celui qui regarde, écoute, sent, est du côté de l'*æsthesis* (ou *sensibilité*). Cette distinction entre *poiesis* et *æsthesis* peut nous faire dire que l'expérience artistique est du côté de celui qui produit l'art, soit l'artiste, le créateur. Mais, lorsqu'un sujet s'engage dans une pratique initiée par un artiste, ne fait-il pas une expérience artistique, même s'il n'est pas artiste ? Peut-être. Mais je me garderai bien de le penser, tant l'usage de l'adjectif artistique est porteur d'écueils. J'en vois au moins deux.

Le premier a déjà été évoqué et s'appuie sur les acquis de la sociologie de l'art, qui démontrent les différences d'appréciation des œuvres artistiques selon les milieux sociaux. L'art est objet de passion(s), le goût est en jeu, et un débat sur le goût des uns et des autres suscite le plus souvent des tensions, voire des frictions. Dans une recherche que je mène depuis 2004 sur un « programme de résidences d'artistes en école maternelle » à Lyon, une situation remarquable s'est produite dans l'une des écoles engagées dans ce programme. L'artiste, qui se définit comme « plasticien du son » plutôt que musicien et compositeur, s'est vu rejeté par deux enseignantes, dont la directrice de l'école : l'une avait une activité

3. Ce programme engage les artistes et les écoles dans une année de collaboration, renouvelable deux fois, parfois trois.

connexe de galeriste, l'autre était titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art. Notre plasticien du son se vit ainsi entendre dire plusieurs fois qu'il n'était pas un artiste. La collaboration ne dura pas plus d'une année scolaire³. Outre que cette situation renvoie à une question d'actualité dans le monde de travail, à savoir la reconnaissance, et à son envers, le mépris, les oppositions en matière de jugement sur l'art, tiennent par exemple au fait que, pour certains, la fonction de l'art est avant tout de reproduire fidèlement la nature; dans ce cas, on s'attachera à la qualité de la technique pour y parvenir: «un portrait tout craché», quelque chose de «très ressemblant», un «trompe-l'œil» si réussi que «j'ai cru que c'était un vrai!». L'option naturaliste et figurative n'est pas la seule possible, d'autant plus dans une histoire des arts qui a bouleversé cette vision classique, en insistant, avec le modernisme, sur les formes, les signes, les couleurs, et avec l'art conceptuel et «l'art contextuel» (Ardenne, 2004), sur la place du concept dans la production de l'œuvre, qui peut donc être une idée plutôt qu'un objet matériel. Comme l'écrit la sociologue Nathalie Heinich, si l'usage du terme «plasticien» est répandu, c'est parce qu'il est «plus neutre que celui d'«artiste»» et qu'il «permet d'éviter ceux de «peintre» ou de «sculpteur», lesquels valaient encore pour l'art classique et moderne, mais sont devenus largement inadéquats avec l'art contemporain» (Heinich, 2001 : 85).

Le second écueil tient au fait qu'on a collé le mot art à beaucoup de choses qui n'en sont pas: «Le substantif «artiste» ne s'est imposé qu'à la fin du XVIII^e siècle pour désigner les peintres et sculpteurs, qui étaient auparavant qualifiés d'«artisans». À partir du début du XIX^e siècle, il s'étendra aux interprètes de musique et de théâtre, voire, au XX^e siècle, de cinéma. En même temps que ces glissements sémantiques, s'opère peu à peu un changement de connotation: de descriptif, «artiste» tend à devenir évaluatif, chargé de jugements de valeur positifs. Tout comme «auteur» – usité plutôt en littérature, musique ou cinéma – «artiste» apparaît souvent comme un qualificatif, même lorsqu'il est substantivé («Quel artiste!», «C'est vraiment un artiste!»)» (Ibid.). Ainsi a-t-on entendu souvent «Zidane est un artiste», et Jacques Chirac, dans le premier tome de ses mémoires, parlant de François Mitterrand, ne put s'empêcher d'écrire: «Salut l'artiste!».

Au bout du compte, accoler le mot art et ses dérivés à la créativité appréhendée d'un point de vue universel et relatif est inapproprié. Tournons-nous alors vers l'*œsthe*sis, plutôt située du côté de

celui qui éprouve l'art, mais qui se décline en deux adjectifs, esthétique et esthésique, dont nous devons examiner les différences.

L'ESTHÉSIQUE, APRÈS UN DÉTOUR OBLIGÉ PAR L'ESTHÉTIQUE

Certains, au sujet de l'art en milieu scolaire, préfèrent parler d'« expérience esthétique » (Lagoutte, 2005). L'adjectif *esthétique* apparaît plus satisfaisant, car le rapport entre l'expérience et les sens y est plus évident. Mais nous ne nous en sortons pas si facilement, car ce mot a connu des dérives de ce sens premier. Comme l'a écrit le philosophe Georg Wilhelm Friedrich Hegel dès l'entame de son ouvrage, *Esthétique* (1984:11): « L'esthétique a pour objet le vaste empire du beau... et pour employer l'expression qui convient le mieux à cette science, c'est la philosophie de l'art, ou, plus précisément, la philosophie des beaux-arts » (italiques d'origine). L'esthétique, c'est les Beaux-arts, c'est la beauté, une beauté supérieure à celle de la nature⁴. Ce terme est entré dans notre langue, moins en référence au goût singulier et à la sensation première, qu'en référence au beau: un esthète est quelqu'un qui aime ce qui est beau, et a donc une idée précise de ce qui ne l'est pas, et n'hésite d'ailleurs pas à le faire savoir.

L'esthétique est aussi entrée dans notre langue vis-à-vis du traitement du corps. Les esthéticiennes sont ces personnes chargées de vous rendre plus belles ou plus beaux (ce qui n'est jamais gagné, le beau étant très relatif). La « chirurgie esthétique » modifie ce qui ne va pas – nez trop long, seins trop petits ou trop gros, cernes sous les yeux, double menton... –, et le fait de l'appeler de plus en plus officiellement *chirurgie plastique* rappelle la plasticité du corps, mais élimine, du coup, la connotation de beauté qui allait avec l'adjectif *esthétique* (ce qui n'est peut-être pas plus mal...).

Comme l'art, l'esthétique peut donc induire une hiérarchisation. Quelque chose de beau est en effet supérieur à quelque chose qui ne l'est pas. Or, le rapport que certains artistes d'aujourd'hui, formés à l'art moderne, conceptuel ou contextuel, entretiennent avec l'art, est rarement de l'ordre du beau, ce qui pose problème lors d'interactions spécifiques. Ainsi une plasticienne, en résidence dans une des écoles du programme dont j'ai déjà parlé, a-t-elle eu la surprise de découvrir des petits enfants pas si « spontanés »

4. On fera observer que le mot *artiste* se dit *kalitechnis* en grec: avec *kali* pour beau, et *technè* pour art. L'artiste est donc implicitement un artiste des Beaux-Arts, un « Beaux-Artiste » pourrait-on dire.

qu'on le pense habituellement: «*Au début, beaucoup n'osaient pas dessiner, en me disant "je sais pas faire" avant même d'avoir essayé. Mais en arts plastiques, et ailleurs aussi, tant qu'on n'a pas fait, on sait pas. Je leur ai dit, pour qu'ils se lancent*». À cette même époque, elle constata chez ces mêmes enfants l'importance du «*beau*» et du «*pas beau*», comme si chaque chose devait être évaluée de la sorte; elle critiquait, au passage, le fait que ces propos d'enfants étaient souvent induits pas les enseignantes et les Atsem⁵.

5. Ces «agents territoriaux spécialisés des écoles maternelles» ont pour fonction d'assister les enseignant(e)s dans le travail au quotidien.

Un autre artiste, musicien, me tint cependant un point de vue différent, et ce, au terme de trois ans d'expérience: «*Ce qui a été très fort pour moi avec les enfants, c'est de constater que les enfants n'ont pas de conscience des disciplines [artistiques]; elles ne sont pas constituées en tant que telles. On peut dire qu'ils sont en deçà de l'expérience esthétique, au sens où l'esthétique, c'est déjà une construction historique culturelle séparée en champs, avec des histoires*». Pour ces enfants peu concernés par le découpage en disciplines artistiques cher à Hegel, «*la question de savoir si à un moment on est en train de faire de la musique, de la poésie ou des histoires, elle n'est pas importante, ils s'en fichent. S'il se passe quelque chose, il se passe quelque chose, et si ça, c'est du son, de la parole, c'est pas très grave*». Et de préciser: «*ils sont capables d'expériences esthétiques*».

Le mot peut paraître bien spécifique, et sans doute encore plus le nom duquel il dépend, *esthésie*, et qui a pourtant une existence ancienne. Selon *Le Robert*, ce mot, qui signifie simplement l'«*aptitude à percevoir des sensations*», existe depuis 1846. On lui connaît surtout son contraire, *anesthésie*. Le vocabulaire de la médecine associe d'ailleurs volontiers des préfixes négatifs: la *dysesthésie* dit un trouble de la sensibilité, l'*acroparesthésie* la perte de sensibilité aux extrémités du corps. Et peut-être n'est-ce pas par hasard que c'est dans la médecine parallèle qu'on range la *radiesthésie*, qui dit la sensibilité aux vibrations et renvoie à une capacité particulière d'accéder à des choses cachées.

Au contraire de ces contraires, l'esthésie tout court nous concerne tous: l'aptitude à percevoir des sensations est un phénomène humain, aucun y échappe (même les sujets ayant un déficit sensoriel). Mais, paradoxalement, il est difficile d'y accéder. Sans doute parce que l'esthétique et l'artistique lui font ombrage. Accéder à l'esthésie, entrée privilégiée pour saisir la créativité, demanderait donc de mettre volontairement et consciemment ses goûts

de côté, comme l'a fait cette Atsem travaillant dans une école maternelle qui accueillait une chorégraphe pratiquant le genre dit «contemporain». Elle déclara avoir mis de côté son goût prononcé pour «*la danse classique*» et prêté une attention particulière aux enfants et au bien apparent que cette activité leur faisait («*ça leur sert, ils se sentent à l'aise*»). Une autre Atsem fit montre de ce même genre de décentrement, au sujet du travail en atelier avec une autre chorégraphe : «*Elle appelle ça de la danse contemporaine, mais je trouve qu'y a beaucoup de gestes qui sont de l'ordre de la danse classique. Moi, j'aime pas du tout la danse classique, c'est un truc, pfff... j'aime pas ça, quoi. Et ben du coup, du fait qu'elle soit, voilà, relationnelle, qu'elle met les gens en confiance, et ben du coup, ben voilà, je me suis... je me suis laissée aller à faire des mouvements de... [...] Même si on a des a priori sur quelque chose, on n'aime pas, ben on fait quand même parce que... voilà, parce qu'y a l'artiste qui sait... enfin qui sait t'emmener à être, voilà, dans la ronde, quoi, dans la danse [...] C'est pour ça, je me suis... je me suis aventurée*».

Cette personne n'en a pas dit plus sur l'épaisseur de cette sensation, mais le musicien qui a évoqué les «*expériences esthétiques*» des enfants peut nous éclairer. Selon lui, le «*partage de la pratique artistique*», qui est aussi «*partage de l'expérience*» comme flux continu, permet une «*expérience d'émerveillement*», qu'il a constatée chez les enfants, et qui est «*ce moment où on ne voit plus que ce qui est à voir, et qu'on est submergé par cette perception du monde*». Mais alors, faut-il que nous nous laissions submerger par une pratique pour accéder à notre créativité et la mettre en mouvement? N'y a-t-il que l'esthétique qui vaille?

L'ESTHÉSIQUE PRISE DANS LE MONDE : DES SENS AU SENS, DU SENS AUX SIGNES

Les sensations sont données à tout le monde. Nous avons un corps, des sens, pas toujours tous et pas toujours aiguisés de la même manière, mais nous les avons. Mais si nous sommes submergés, cela risque de n'être qu'un bain de sensations. Ce qui n'est pas en soi un problème, au contraire même ; je vivrais volontiers dans un état pareil, mais mon animalité a des limites. Le partage des sens doit devenir, à un moment donné, un partage du sens. Sans doute le musicien, en parlant de «*perception du monde*» plutôt que de «*sensation*», veut-il nous le signifier : au-delà de la sensation et de la perception immédiate, il y a le monde, le langage, la pensée, la

vie commune, les autres. L'expérience est le processus continu qui fait communiquer de manière complexe les sens, le langage, la pensée, en bref le sensible et l'intelligible, avec des allers-retours fréquents entre ces différentes composantes de notre être. Le mot *sens* est sans doute la clef de la question que nous discutons ici. Car il dit la sensation, la sensibilité, mais aussi la signification, et enfin la direction. Il est donc chargé, c'est le cas de le dire, de plusieurs sens, associant en une seule syllabe, sensibilité et intelligibilité, corps et esprit, qu'on a tendance à trop souvent séparer. Parlant de l'illusion inscrite dans les œuvres d'art en tant qu'elles sont des réductions du monde, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss écrit que cette illusion «*gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique*» (1990 : 37-38). Une esthétique en quelque sorte basique ; la sensation et le goût peuvent se nicher dans beaucoup de choses, sans pour autant qu'on soit dans l'art en tant que tel.

L'adjectif «relationnelle», utilisé par l'Atsem pour désigner la manière de faire d'une chorégraphe, ou plutôt cette chorégraphe elle-même en tant que personne, peut nous aider à prolonger notre réflexion. Il fait résonner un courant artistique récent, mais prégnant dans la formation des jeunes artistes, l'«art relationnel», dont la définition est la suivante : «*ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif*» (Bourriaud, 1998 : 117). Ce même auteur, critique d'art, nous offre un intéressant couple de définitions pour l'art lui-même (*ibid.* : 111). La première renvoie à sa constitution dans l'histoire : «*Terme générique qualifiant un ensemble d'objets mis en scène dans le cadre d'un récit appelé histoire de l'art. Ce récit établit une généalogie critique et problématise les enjeux de ces objets, à travers trois sous-ensembles : peinture, sculpture, architecture*». La seconde est plus pragmatique et présente l'avantage d'éviter le problème du beau, de la classification des œuvres et de la hiérarchie des genres : «*Le mot "art" n'apparaît que comme un résidu sémantique de ces récits, dont la définition la plus précise serait celle-ci : l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets*». Cette manière de voir l'art dédramatise ainsi les oppositions possibles sur les questions artistiques et convient aussi bien aux formes dites classiques, modernes ou contemporaines. Elle peut même dépasser le cadre spécifique de l'art, puisqu'il y a bien d'autres activités consistant à

produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets : la science, le rêve, le jeu, que-sais-je-encore.

Nous voici donc au seuil de l'expérience, avec, d'un côté, un sujet apte à percevoir des sensations, et de l'autre, le monde et ses signes, ses objets, ses formes, ses espaces et ses temps. En partant de l'esthétique, qui suppose que je me concentre sur les sensations que me procure l'activité, je peux construire quelque chose d'esthétique dans le sens où recevoir ces formes, ces sons, ces gestes, ces mouvements, ces postures, ces signes, permet possiblement de me projeter dans une action du même ordre, le sens s'offrant comme un aller-quelque-part potentiel. Cette action sera estimée créative dès lors que le sujet estimera être devant de l'inédit, quelque chose proche d'une « originalité » qui se manifeste, en absolu, dans le « moi expressif », et en relatif, en tant que « nouveauté par rapport à ce qui a existé » (Schaeffer, 1993 : 90).

Donnée à tous, cette expérience à l'interface de soi et du monde, est partageable. Les contextes dans lesquels la créativité peut prendre place sont donc décisifs pour l'élaboration d'un monde commun qui s'appuie sur l'esthétique. Mais, comme j'ai essayé de le montrer, cette approche résolument phénoménologique n'est pas limitée au Sujet, offerte à je ne sais quelle nouvelle forme de « développement personnel ». Les mondes communs sont difficiles à construire, notamment parce que les contextes ont tendance à différencier les sujets individuels et collectifs que nous sommes, au point, souvent, de produire des inégalités, qu'un simple et béat recours au Soi et au Monde ne permet pas de briser. L'entrée par les sens n'a de sens que dans des espaces intersubjectifs construits sur l'écoute et la patience, en vue de dégager des significations, d'en élaborer les formes de partage, et peut-être de mieux décider dans quel sens orienter l'action. Cela demande de s'attacher aux formes, aux signes, aux gestes, à ce qui est produit, en tenant à distance des jugements de valeur préconstruits. La démarche proposée n'empêche pas d'en construire, mais à condition de se donner le temps du jugement et de l'appréciation partagée d'une valeur.

■

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARDENNE P. (2004).** *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.
- BEAUDOT A. (1969).** *La créativité à l'école*, Paris, PUF.
- BOURDIEU P. (1979).** *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Seuil.
- BOURRIAUD N. (1998).** *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.
- DEWEY J. (2005 [1934]).** *L'art comme expérience*, Publications de l'Université de Pau I, éditions Farrago.
- GINET D. (1974).** Note critique de l'ouvrage d'Alain Beaudot, *Vers une pédagogie de la créativité* (PUF, 1973), *Revue française de pédagogie*, vol. 29, n° 1, 52-54.
- HEGEL G.W.F. 1984 [1953, V.O. 1837].** *Esthétique, Textes choisis*, Paris, PUF.
- HEINICH N. (2001).** *Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.
- LAGOUTTE D. (2005).** « L'expérience esthétique », in A. Kerlan, *Des artistes à la maternelle*, Lyon, SCÉREN-CRDP, 15-22.
- LEBOUTET L. (1970).** « La créativité », *L'année psychologique*, vol. 70, n° 2, 579-625.
- LEGENDRE R. (2005).** « Créativité », *Dictionnaire actuel de l'éducation*, Montréal, Guérin.
- LÉVI-STRAUSS C. (1990 [1962]).** *La pensée sauvage*, Paris, Agora.
- SCHAEFFER J.-M. (1997).** « Originalité et expression de soi », *Communications*, n° 64, Paris, Seuil, 89-115.